

Herausgegeben von Thomas F. Schneider
im Auftrag des Erich Maria Remarque-Friedenszentrums
Osnabrück

Retornos / Rückkehr

La Primera Guerra Mundial en el contexto
hispano-alemán / Der Erste Weltkrieg im
deutsch-spanischen Kontext

Mit einer Abbildung

V&R unipress

Universitätsverlag Osnabrück

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-7416
ISBN 978-3-8471-0467-4
ISBN 978-3-8470-0467-7 (E-Book)
ISBN 978-3-7370-0467-1 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Veröffentlichungen des Universitätsverlags Osnabrück
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.

Der vorliegende Sammelband wurde aus Mitteln des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), des Vicerectorat de Relacions Institucionals i Cultura der Universitat de Barcelona (UB) sowie der Philologischen Fakultät der Universitat de Barcelona (UB) finanziert. Die HerausgeberInnen danken allen Förderern für ihre freundliche Unterstützung.

© 2015, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: »Wir, die nicht in den Krieg zogen«. Coverillustration zu Wenceslao Fernández Flórez. Los que no fuimos a la guerra. Madrid: CIAP, 1930

© CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt/Índice

9	Marisa Siguan Grußwort
11	Heidi Grünewald, Anna Montané Forasté Vorwort
	<i>Im Westen nichts Neues</i> und die Kriegerromane »Sin novedad en el frente« y las novelas de guerra
19	Thomas F. Schneider »Von allen Toten geschrieben« Erich Maria Remarque <i>Im Westen nichts Neues</i> und die Diskussion um den Ersten Weltkrieg in der Weimarer Republik
33	Ana R. Calero Valera Lugares otros de la Primera Guerra Mundial
41	Georg Pichler Ein antimilitaristischer Militarist. Die Kriegerromane von Ludwig Renn
51	Laura García Olea La dignidad del soldado frente a la tecnificación de la guerra: la percepción polidécica de la Gran Guerra en Ernst Jünger

Gábor Gángó

Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges im Werk von Siegfried Kracauer

The experience of the First World War proved to be constitutive for Siegfried Kracauer's phenomenology of human beings. During the war years, he was confronted with the emergence of irrational motives in individual or collective behaviour: that is why the war signalled in his eyes an epistemological bankruptcy. After the Great War, the former partisan of Kantian rationalism developed a critique of mass hysteria, manipulative consciousness and emotional nationalism, taking the dispassionate and alienated stance of an observer while carrying out a structural-phenomenological analysis of society and mass media.

Kracauers historische Erfahrung im Roman *Ginster*

Bekannterweise wird die Handlung in Kracauers Roman *Ginster* aus dem Jahre 1928, mitsamt der Schilderung der Atmosphäre des Hinterlandes während der Kriegsjahre, aus autobiographischen Elementen heraus konstruiert. Was für ein Bild des Ersten Weltkrieges schildert nun Kracauer in diesem Roman? Einerseits erinnert der Text seine Leser an die allgemeine Kriegsbegeisterung. So tritt zum Beispiel die den Patriotismus verkörpernde Figur des Onkels vor unsere Augen; oder es erscheinen die Mütter, deren Trauer über die verlorenen Söhne während der Siege in Russland noch mit militärischen Lösungen unterdrückt wurde.¹ Kracauer thematisiert den Enthusiasmus, dessen Eindruck sich nicht einmal der sonst höchst kritische und antimilitärische Hauptheld zu entziehen vermochte:

Auch Menschengsammlungen schienen ihm [Ginster] eine Bürgschaft des Glücks. Einmal war es in der länglichen Gestalt des Zeppelin am Horizont aufgetaucht, und über den allgemeinen Jubel hatte er schluchzen müssen.²

Kracauer stellt aber auch die allmähliche Ernüchterung und Desillusionierung dar. Ottos Frontbrief, in dem diese Wandlung kulminiert, war in dieser Hinsicht eine Nachricht aus dem Reich des unvermeidlichen Horrors, der hitzigen Hölle.³

In gewissem Sinne ist daher der Roman ein Zeugnis der antimilitarischen Wende, die Kracauer selbst durchlebte. Dennoch ist Siegfried Kracauers Roman kein Spiegel der intellektuellen Wende des Verfassers. Die Szene mit dem Zeppelein ausgenommen, nimmt der Held von Anfang an eine konsequent skeptische und distanzierte Haltung ein, und zwar nicht nur gegenüber dem Krieg, sondern auch gegenüber jenen irrationalen Dispositionen, die den Krieg begleiteten: »Ginster haßte die Gefühle, den Patriotismus, das Glorreiche, die Fahnen; sie versperrten die Aussicht, und die Menschen fielen für nichts.«⁴

Ginster zeigt Kracauers Interesse an Massenpsychose sowie an der Korrelation zwischen Film und Wirklichkeit, aufgefasst nicht so sehr als »Widerspielung« der Realität auf der Leinwand, sondern vielmehr als Filmartigkeit des alltäglichen Lebens. Er beschreibt die Welt des Krieges mit der methodologischen Ausrüstung eines Thrillers oder eines Horrorfilms. Das eklatanteste Beispiel dazu ist vielleicht die Erzählung der Heimreise Ginsters in den ersten Tagen des Krieges.⁵ Diese Thriller-Artigkeit des Krieges, dieses allmähliche Voranschreiten zum unvermeidlichen Horror ist dann zum Hauptfaktor von Ginsters Existenz geworden.⁶

Der Krieg als »natürliche« Kondition des Menschen

Mit seiner Ansicht, das Deutschland der Weimarer Zeit und den Aufstieg des Nationalsozialismus für eine Konsequenz des Ersten Weltkrieges zu halten, bzw. im amerikanischen Film das Weiterleben der Bildkultur der nationalsozialistischen Propaganda zu erblicken, fasste Siegfried Kracauer das 20. Jahrhundert als permanenten Krieg auf. Der Film als Genre konnte nur allzu gut Kracauers Hypothese bestätigen, die Friedenszeit nach dem Zweiten Weltkrieg sei eine blutlose Verlängerung des Kriegszustandes. Der Thriller erschien in seinen Augen als nichts anderes als die Vergegenwärtigung der Atmosphäre von Misstrauen und Terror, deren Darstellung von den amerikanischen Filmemachern in den Anti-Nazi-Filmen eingeübt und später auf die eigene Kultur und Gesellschaft übertragen wurde.⁷ Die Angst, die alles durchdringt, ende beim Verlust der psychischen Integrität.⁸ Davon war Kracauer überzeugt, als er seinen Roman *Ginster* und auch seine Filmkritiken der Nachkriegszeit verfasste. All dies klang fast natürlich in einer Epoche, in der man Rassenantagonismus als ein Analogon zum Krieg auffasste und auch den Kalten Krieg mit der Sowjetunion für einen wirklichen Krieg hielt. Wahr ist daher, dass das auf Krieg ausgerichtete Denken

ein Zeitsymptom war. Nicht minder wahr scheint aber auch die Tatsache, dass Kracauer nach seiner Ankunft in Amerika auf dieser Zeitbestimmung eine ganze Ästhetik und erkenntnistheoretische Methode aufbaute.

Paradoerweise ergibt sich das innere Unsicherheitsgefühl der amerikanischen Gesellschaft aus dem Kriegserfolg, mit dem sich das weltpolitische Gewicht der USA auf eine Weise verstärkte, dass der Durchschnittsamerikaner nicht mehr im Stande war, die in Bewegung gesetzten Prozesse zu übersehen und zu verstehen.⁹

Diskontinuität in der Psyche, Diskontinuität in der Geschichte

In einem Bekenntnis über seine eigene Lebenszeit charakterisierte Kracauer die Geschichte als ein Nacheinander von Diskontinuitäten. 1964 schrieb er an den französischen Historiker Henri-Irénée Marrou: »Indeed, even as an individual I believe to live in a veritable cataract of times.«¹⁰ Deshalb sprach Kracauer von einer »polyphonic structure of time«.¹¹ In Hinsicht auf die persönliche Identität scheint daher bei Kracauer die »transzendente« Einheit des Bewusstseins in eine Sequenz von verschiedenen zeitlichen Ichs aufgelöst zu sein.¹² Wie er im Zusammenhang mit der Transformation seiner Identität als Beobachter nach seiner Einreise in die USA schrieb: »But there is no longer a European observer who is making these observations.«¹³

Die Garantie des Erkennens der Welt liegt nach Kracauer nicht mehr in der transzendentalen Einheit des Ich, sondern in der ästhetischen Gültigkeit der Erkenntnis. Das Kino spiegelte nicht nur diese post-kantische erkenntnistheoretische Einstellung zur Wirklichkeit wider, sondern näherte sie auch der Wirklichkeit. Es ist die »transzendente« Einheit der phänomenalen Welt, die ihre Kontinuität beibehalten kann. Kants erkenntnistheoretisches Kriterium der »Verträglichkeit« verliert dadurch seine Gültigkeit nicht: Diese Verträglichkeit kann jedoch nur als eine ästhetische Gültigkeit begriffen werden. Die Phänomene müssen nicht mit der Form der transzendentalen Einheit des Bewusstseins korrespondieren, sondern es ist die Harmonie der Sinneseindrücke, die die Gültigkeit garantiert.

Die Aufgabe der strukturellen Analyse besteht darin, ein formelles Kriterium der Gültigkeit zu finden, und zwar ohne einen Rekurs auf das Bewusstsein. In diesem Zusammenhang eignet sich der Film aufgrund der Polyphonie der Sinneseindrücke (Ton, Musik, Bild, Schnitt) ganz besonders als Paradigma für die Untersuchung der ästhetischen Gültigkeit. Der ästhetische Paralogismus ist nichts anderes als ästhetische Ungültigkeit, d.h. Disharmonie der Sinnesempfindungen. Wie nun das Aufzeigen und Eliminieren der Paralogismen des Denkens

bei Kant im Dienste der Aufklärung, der moralischen Perfektibilität und des Rechtsstaates, also im Dienste von politischen Zwecken stand, so steht auch bei Kracauer die Enthüllung der ästhetischen Ungültigkeit als Manipulation im Dienste von politischen Ansätzen.

Manipulation und Propaganda als ästhetische Ungültigkeit

Siegfried Kracauer schrieb während seines Exils in Frankreich und später in den USA mehrere Studien über verschiedene Formen nationalsozialistischer Propaganda, insbesondere über die Filmpropaganda. Wenn wir in Betracht ziehen, dass Kracauer in einem Essay nach dem Zweiten Weltkrieg die Zeit des Ersten Weltkrieges als die der großen Enttäuschungen bezeichnete und die Aufgabe von Intellektuellen in der Enthüllung der Illusionen sah,¹⁴ so können wir Kracauers Kritik an Massenmedienpropaganda als seinen persönlichen Beitrag zu dieser gewünschten Ernüchterungsarbeit ansehen.

In der Anfangsphase seiner Forschung war Kracauer der Meinung, die grundsätzliche Charakteristik der nationalsozialistischen Propaganda bestehe in der Erzeugung von illusorischer Realität. In seiner *Totalitären Propaganda*, mindestens in der Form welche heutzutage für die Forscher zugänglich ist, hielt er die nationalsozialistische Propaganda für keine Lügenmaschine außerhalb der Wirklichkeit. Im Gegenteil: Er meinte, die wahre Natur dieser Propaganda werde ebenso verhüllt wie die Wirklichkeit, und zwar von der Propaganda selbst. Der Verfasser der *Totalitären Propaganda* scheint sich also noch nicht darüber im Klaren zu sein, ob die Maske der Propaganda überhaupt entrissen werden könne. Auf jeden Fall fordert dies einen wichtigen Aspekt von Kracauers Enthüllungsstrategie zu Tage: Der erste Schritt der Forschung soll nämlich in der Beobachtung der Maske selbst bestehen.

In der *Totalitären Propaganda* vertrat Kracauer die Ansicht, diese Art von Propaganda sei ein notwendiges Mittel zur Machtergreifung der Nationalsozialisten gewesen. Ihre Hauptcharakteristik bestehe in dem absurden Wahrheitswert der Aussagen der Propaganda: Sie sind nicht einfach falsch, sondern sie legen es überhaupt nicht darauf an, wahr oder falsch zu sein. Die totalitäre Propaganda könne ohne Ästhetik nicht funktionieren. Ästhetische Aspekte sollen eine wichtige Rolle bei der Verankerung der propagandistischen Botschaft im Kollektivbewusstsein und bei ihrer Sicherung vor jedweder kritischen Analyse spielen. Das ist das Ergebnis der Forschung vor jeder kritischen Analyse der nationalsozialistischen Propaganda.

Das allumfassende Netz der totalitären Propaganda funktioniert als eine Art Wahrheitskriterium. In diesem Sinne vermittelt die Propagandawirklichkeit das

Bild einer sinneserfüllten Zeit. Der wissenschaftliche Ansatz der Strukturanalyse besteht gerade in der Enthüllung dieser falschen Sinneserfülltheit.

In seinem *Preliminary Report of the Research on Totalitarian Film Propaganda* ist es das umfangreiche einleitende Kapitel, welches über die Strukturanalyse der Filme Rechenschaft gibt. In diesem Werk ist Kracauer der Ansicht, die Intention der nationalsozialistischen Propaganda bestehe vielmehr in ihrer »Wirklichkeitstreue« als in der Verfälschung der Realität durch Kreation einer totalitären Illusion. Somit entdeckte er den wesentlichen Moment ihres Funktionierens, d.h. den tendenziösen Schnitt von Sektionen, die die Realität ansonsten treu widerspiegeln im Stille sein. Diese elementaren Einheiten, die die Wirklichkeit treu wiedergeben, vermitteln jedoch keine wahre Information. Kracauer fragte deshalb nach dem Grund.

Die Elementareinheiten seiner Strukturanalyse nennt Kracauer »Basisseinheiten«. Diese können Bildeinheiten, Aussagen (Kommentare) und Töneinheiten (Musik) sein. Eine formale Analyse besteht in der Untersuchung ihrer Relation in der Zeit, unabhängig von ihrem Inhalt. Diese Einheiten, die aus verschiedenen Material bestehen, können einander entweder auf synchronisierte Weise begleiten, wenn sie im selben Moment beginnen und enden, oder sie können miteinander in Verbindung bzw. Querverbindung stehen, wenn der Kommentar oder der musikalische Effekt die Schnitte zwischen Bildeinheiten überbrückt. Kracauers Gedanke war, dass synchronisierte Schnitte dem Ausdruck von expliziten Inhalten dienten, die eine rational interpretierbare Einheit von Sinnesanschauung und ihrem begrifflichen Gegenstück herstellen, während Verbindungen bzw. Querverbindungen eine kognitive Dissonanz verursachen, welche zur Schwächung der rationalen menschlichen Disposition beitragen und daher den Weg für Mittelungen von manipulativen impliziten Inhalten bereiten würden.

Der Film als Erretter der äußeren Wirklichkeit durch seine ästhetische Gültigkeit

Die Kracauersche Erzählung der deutschen Filmgeschichte beginnt mit dem Ersten Weltkrieg,¹⁵ was nicht weniger bedeutet, als dass die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert als »Story« in Kracauers Augen im Ganzen mit dem Großen Krieg beginnt. Der Krieg bot ihm einen erkenntnistheoretischen und erzählerischen Eckpunkt. Trotz der zahlreichen Kritik, die seine theoretischen Konstruktionen, sein Manuskript über totalitäre Propaganda oder sein *Caligari*-Buch, erhielten, war und blieb er unerschüttert in dieser Überzeugung. Der Krieg bildete eine psychologische und erkenntnistheoretische Zäsur für Kracauer. In diesem Sinne vollzog sein Denken eine Inversion im Verhältnis mit dem »Ver-

nünfteln« des Professors Caspari und seines ehemaligen intellektuellen Selbst: Dem Theoretiker Kracauer zufolge ist es nicht das kollektivpsychologische Volkswesen, durch welches das Phänomen des Krieges erklärt werden kann, sondern es ist das komplexe Ereignis des Großen Krieges und sein langer Schatten, mit dessen Hilfe Phänomene und Objektivationen des Kollektivbewusstseins, in Deutschland oder in den USA, verstanden und erklärt werden können.

Für Kracauer ist nun der Film zur allerwichtigsten Erfahrungsquelle dieser psychophysisch zentrierten Erkenntnistheorie geworden. Es ist die Filmartigkeit in der sich die Geschichte bei Kracauer auflöst. Die Geschichte ist Story geworden und so wurde die Geschichte dem Film einverleibt. Dazu kommt die These des späten Kracauers über die Verwandtschaft der Fotografie mit dem Film: Im Falle der Fotografie existierten ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte harmonisch nebeneinander. Demzufolge sei die Fotografie wegen ihrer medialen und statischen Struktur (d.h. Bild ohne Stimme und Musik, und vor allem ohne zeitliche Sequenz) unfähig zu lügen und zu manipulieren. So kann das adäquate Verhältnis des Menschen zu seiner Wirklichkeit durch das Medium des Films errettet werden.¹⁶

Schlussbemerkung:

Kracauers materielle Ästhetik im Dienste der Errettung der Wirklichkeit

Nicht nur die Geschichtsschreibung steht in Analogie zur Fotografie sondern auch die materielle Ästhetik beruht auf der Fotoartigkeit des Films.¹⁷ Es ist wohl möglich, dass Kracauer mit seiner Strukturanalyse der Manipulation auf dem Holzweg war, oder sich zu umfassende Ziele steckte und er dabei den inhärent polyphonen Charakter des Films außer Acht ließ. Sicher ist aber, dass die Ansätze der Strukturanalyse der Massenpropaganda einen wichtigen Punkt in Kracauers phänomenologischen Untersuchungen bildeten. Unter Miteinbeziehung der Ergebnisse dieser Analyse können wir besser verstehen, warum Kracauer in seiner späten Filmtheorie eine materielle Ästhetik auszuarbeiten versuchte, bzw. warum er die Fotoartigkeit der Geschichte und des Films betonte. Es ist die erkenntnistheoretische Relevanz des Films, die er durch die materielle Ästhetik zu begründen versuchte. Die formale Ästhetik der Strukturanalyse bildete dagegen den Höhepunkt von Kracauers Bestrebungen, im Film die manipulierende Rationalität als eine der großen Illusionen wiederzuerkennen, denen man sich während und nach der großen Psychose des Ersten Weltkrieges hingab.

Amerkungen

- 1 Siegfried Kracauer. »Ginster«. Ders. *Ginster* – Georg. *Schriften*. Hg. Karsten Witte. Bd 7. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1973, 10, 44, 51ff.
- 2 Ebd., 9.
- 3 Ebd., 75.
- 4 Ebd., 81.
- 5 Ebd., 39.
- 6 Ebd., 76–77, 114–115, 142–143.
- 7 Siegfried Kracauer. »Hollywood's Terror Film. Do They Reflect an American State of Mind?«. Ders. *American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. Hg. Johannes von Moltke, Kristy Rawson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, 41. Ebd., 43.
- 8 Ebd., 43.
- 9 Siegfried Kracauer. »Psychiatry for Everything and Everybody. The Present Vogue – and What Is Behind It«. Kracauer, *American*, 65.
- 10 Stephanie Baumann. *Im Vorraum der Geschichte. Siegfried Kracauers »History. The Last Things before the Last«*. Konstanz: Konstanz University Press, 2014, 321–322.
- 11 Zitiert nach ebd., 321–322 Fn. 2.
- 12 Aus diesem Blickwinkel ist Kracauers antikomunistische Wende keine Apostasie, sondern eine
- 13 Sequenz in der Reihe von Persönlichkeiten; Johannes von Moltke, Kristy Rawson. »Introduction: Affinities«. Kracauer, *American*, 22.
- 14 Siegfried Kracauer. »Why France Liked Our Films«. Kracauer, *American*, 40.
- 15 Siegfried Kracauer. »Those Movies with a Message«. Kracauer, *American*, 79.
- 16 Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. *Schriften*. Hg. Karsten Witte. Bd. 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1979, 21, 28.
- 17 Siegfried Kracauer. *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Aus dem Amerikanischen von Karsten Witte. *Schriften*. Hg. Karsten Witte. Bd. 4. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971, 62ff.
- 18 Siegfried Kracauer. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. *Schriften*. Hg. Karsten Witte. Bd. 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1973, 11.